

Мифологическое смыслообразование как сущность мифотворчества

Иванова Е.В., д.ф.н.,
доцент кафедры религиоведения

Для того, чтобы выявить особенности мифотворческой деятельности, необходимо рассмотреть, что собой представляет творческий процесс, какова его специфика в отличие, например, от действия по шаблонам и схемам. Возможно, что это сравнение будет не актуальным, если предметом анализа будет научное или художественное творчество, однако в случае с «мифотворчеством» это сделать необходимо по следующим причинам. В мифологическом мышлении очень важным моментом является синкретичность как совпадение семантического, аксиологического и праксеологического рядов: разрушение или замена одного (даже частичного фрагмента) мифа чревата гибелью всей мифологической системы, а с ней и стабильности социума как целого. Поэтому так важен прецедент – правильное знание действий мифологического героя, знание «начала» вещи и схема действий именно по этим прописанным мифом правилам. Возможно ли говорить о каком-либо творчестве применительно к мифу в архаичном и современном его существовании?

Для выявления специфики мифотворчества необходимо охарактеризовать основные черты самого процесса творчества. В истории философии творчество определялось как «божественная одержимость» (Платон), «животное дыхание бессознательного» (Э. Гартман), «мистическая интуиция» (А. Бергсон), «проявление инстинктов» (З. Фрейд).

Среди многочисленных дефиниций в настоящее время в философской литературе выделяется группа деятельностных определений, раскрывающая творчество как качество, аспект, функцию человеческой деятельности, активности, познания (Г.С. Батищев, Э.В. Ильенков, А.Ф. Лосев и др.) В контексте внедеятельностных определений существует отражательная концепция, в которой творчество рассматривается как особое свойство, качество отражения (Б.М. Кедров, М.Н. Руткевич, А.М. Коршунов) или как специфическая функция сознания (В.И. Шинкарук).

В энциклопедических материалах творчество определяется как высшая форма универсально понимаемой креативности, имманентно присущая всем уровням иерархии бытия, способствующее самосохранению и воспроизведению сущего посредством качественных трансформаций их структур. Также подчеркивается, что – это деятельность человека, созидаящая новые объекты и качества, схемы поведения и общения, новые образы и знания. Существенной чертой появления новых образов и знаний является их «несводимость, нередуцируемость к до него существовавшему содержанию окружающего нас мира... в новом есть содержание, которое абсолютно ново, нетождественно тому, что было» [Николко В.Н. Творчество как новационный процесс (философско-онтологический анализ). Симферополь, 1990. С. 42]. Эти позиции четко выявлены Д.В.Пивоваровым, который условно выделил три

модели творчества: 1. «Модель ореха». Творчество здесь не есть созидание нового, а есть открытие уже существующей сущности или объективного закона природы (раскалывание ореха). 2. «Модель кентавра» - творчество как целенаправленное изменение спонтанных естественных процессов, порождающее нечто принципиально новое, где последнее есть уникальное пересечение прежних сущностей, результат эксперимента, изобретения. 3. «Модель чуда»: творчество есть всегда новый акт, порождающий то, чего никогда не было; вещи творятся не из прошлых материальных субстратов, а из ничего, чудом [См.: Пивоваров Д.В. Религия как социальная связь (сакрализация оснований культуры) Екатеринбург, 1993. С.17-20].

Таким образом, выявляются следующие характеристики творчества: качественная трансформация старых парадигм, осуществление на всех уровнях иерархии бытия, самосохранение (а не просто метафизическое отрицание) основных структур бытия, создание вещей, никогда ранее не существовавших.

Творчество неоднородно: многообразие творческих проявлений поддается классификации по разным основаниям. Можно отметить существование различных видов творчества: производственно-техническое, изобретательское, научное, политическое, организаторское, философское, религиозное, определяемые характером созидательной деятельности. Кроме того, в современной литературе также используются понятия «мифотворчество» и «мифологический инстинкт» [См.: Лангер С. Философия в новом ключе. М., 2000. С. 157]. Поэтому необходимо остановиться на анализе специфики разных видов творчества для того, чтобы выяснить особенности и алгоритмы именно «мифотворчества».

Представляется возможным провести разделение по следующим параметрам: субъекту творчества, объекту творчества и этапам (механизмам) творчества.

К субъектам творчества в истории философии относили Бога (Платон, Гегель, Н. Бердяев), Природу (Эпикур, Б. Спиноза, А. Бергсон), Человека (Гельвеций, К. Маркс, Ж.П. Сартр). Человеческое творчество суть интегральная совокупность фантазии, предвидения и интуиции, в дальнейшем будем анализировать в качестве субъекта творчества именно человеческий фактор.

Научное творчество традиционно принято связывать с процессами познания. В познании творчество выступает как активность познающего субъекта, направленного на достижение объективно истинного знания. Адекватность отражения, глубина знания не есть нечто заранее данное, а есть результат деятельности познающего субъекта. Творчество в этой связи выступает как движение знания от неполного, поверхностного к более полному, глубокому и всестороннему. Важны при этом не только пути, прямо и непосредственно ведущие к открытию, но и ложные ходы, тупики мысли. Последние характеризуют творческий процесс познания со стороны «внутреннего беспокойства», постоянного поиска, который немислим не только без радостей, но и без «мук творчества». В этом состоит неповторимое своеобразие творческой деятельности в познании, в этом ее смысл как

саморазвития и самоизменения познающего субъекта. В литературе, посвященной анализу познавательной деятельности человека как творческой деятельности, выделяются следующие ее существенные характеристики: внутренняя связь с практикой, «предвзятость» субъекта, способность осуществлять воспроизведение динамики объекта, его развитие [См.: *Коршунов А.М., Шаповалов В.Ф.* Творчество и отражение в научном познании. М., 1994. С. 33-34].

Влияние практики, а тем самым творческий характер познания выражается в деятельности субъекта по идеальному преобразованию объекта в соответствии с природой самого объекта, по его логике.

«Предвзятость» субъекта означает, что ученый не может быть только регистратором внешних воздействий, он является, по словам Ф.Бэкона, «пчелой», которая не только собирает факты, но и выстраивает стройную картину научных парадигм, «соты». При определенных условиях заинтересованность, пристрастность выступает не препятствием к постижению истины, а необходимым фактором ее достижения. Для нас важно в этом вопросе подчеркнуть в рассмотрении научного творчества его глубоко индивидуальную природу, большое значение в нем профессионализма и таланта исследователя, его нравственных качеств, интуиции. «Все дело в том, что авторы научных открытий устанавливают проблему, понимают ее суть, находят ее решение, воспринимая лучше других людей потребности культуры» [*Купцов В.И.* Природа научного открытия. М., 1999. С. 22].

При этом необходимо справедливо заметить, что творческие способности того же субъекта, являясь его родовой сущностью, могут различаться по степени развития. И.Я. Лойфман отмечает следующие уровни развития творческих способностей субъекта: продуктивно-репродуктивный, генеративный и конструктивно-инновативный [См.: *Лойфман И.Я., Руткевич В.Н.* Основы гносеологии. Екатеринбург, 1996. С. 45].

Первый является неотъемлемым свойством каждого человека. Он характеризуется воспроизводством из элементов и на основе правил, которые не меняются, неограниченного числа в принципе одних и тех же объективаций, так что любого рода проявление нового может быть только случайным.

Генеративная творческая способность как способность импровизировать также присуща каждому человеку, но в различной степени. Она проявляется в создании новых вариантов на основе данных элементов и правил, «то же, да не так». Это творчество в пределах традиции. Данная творческая способность субъекта будет для нас важной при характеристике именно «мифотворчества», при этом мифотворчества в обыденном сознании.

Конструктивно-инновативная творческая способность проявляется в обновлении элементов и правил, в выражении нового содержания. Она присуща немногим личностям. На этом уровне творчества совершаются фундаментальные научные открытия, появляются новые изобретения, создаются классические произведения искусства, выдвигаются новые философские и религиозные доктрины. Однако, подчеркивая выдающуюся роль

ученого, художника, писателя, религиозного деятеля в создании новых парадигм, необходимо не забывать те общие и необходимые связи, созданные предшествующим развитием науки, техники, искусства, расчлененные на исторические этапы, в рамках которых разворачивается деятельность отдельных творцов, школ и направлений. Можно допустить, что мифотворческий субъект в основном обладает генеративными творческими способностями, тогда как субъект научной, художественной, религиозной творческой деятельности – констрuktивно-инновативной.

В чем отличие субъекта художественного творчества от ученого? Почти все поэты в своих автобиографиях утверждают, что творчество происходит у них как бы само по себе, без их участия, под чью-то диктовку. Процесс поэтического творчества не удастся произвольно вызвать, его результат не соответствует ожиданию, творчество приводит к перерождению человека в результате озарения. Однако озарение ученого является мгновенным против достаточно долговременных периодов вдохновения у поэтов. Озарение у ученых направлено на заранее поставленную цель, тогда как у художника результат нередко уходит от цели. Наконец, подготовительный этап носит совершенно различный характер. Если у ученого он достаточно выражен и связан с сознательными попытками достижения цели, то у художника он, по-видимому, неотличим от суеты повседневной жизни. Собираание материала для поэмы является прообразом этой подготовительной работы, которая не служит достижению цели, а лишь заготавливает материал. Здесь художник, поэт как субъект творческой деятельности, создающий новые ценности близок к субъекту религиозного творчества.

Характеристике и анализу творчества субъекта в религиозном процессе посвящены работы А.В.Медведева [См.: *Медведев А.В.* Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург, 1999. С. 56]. Он считает, что реальная история религии представляет собой творческую деятельность конкретных людей – пророков, реформаторов, миссионеров, святых. Для творческой деятельности пророка выделяются следующие специфические черты: субъективная вера в свое предназначение, обладание «абсолютным историческим слухом», способность владеть чувством аудитории, обладать незаурядным мужеством и чувством воли. «Пророк же есть тот, кто истолковывает откровение Божие тем, которые не могут иметь верного познания о предметах божественного откровения и которые поэтому могут принимать предметы откровения только на чистую веру», – в свое время давал такое определение пророка Б.Спиноза [*Спиноза Б.* Богословско-политический трактат // *Спиноза Б.* Соч: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 17]. Однако, ученый или поэт осознает зов своего таланта и, исходя из собственного желания, садится за письменный стол, входит в лабораторию, встает у мольберта или пускается на поиск древнейших времен, но всегда это – дело его личного выбора. Для пророка же – это не зов собственной души, а голос свыше. Также и с конечными результатами труда – ученый может, разуверившись в своем таланте или в нравственности своего дела, отказаться от него, проклясть свой

ум и труд; художник может уничтожить свое творение: сжечь рукопись или полотно. Пророк такой степенью свободы не обладает: пути назад для него не существует, ибо его судьба – не его выбор, а выбор Бога. Пророк призван к пророческой миссии. Творчество реформатора заключается в сознательном изменении и преобразовании некоторых идей Учителя, однако эти изменения существуют в рамках заданной пророком парадигмы. Миссионер обеспечивает диалог двух различных культур, в процессе которого он творчески разрешает проблему «культурной совместимости» религиозных верований. Святой всей своей жизнью демонстрирует «...реальное, земное воплощение тех нравственных требований, которые защищает религия» [Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург, 1999. С. 58]. Он – религиозный герой. Своим общественным бытием святые утверждают принципиальную возможность идеалов религии. В целом субъект религиозного творчества, говоря словами А.Н. Бердяева, преодолевает «мир сей», созидая мир иной, подлинный космос. «Творческий акт всегда есть уход из мира, из этой жизни. Творчество по существу своему есть расковывание, разрывание цепей. В творческом экстазе побеждается тяжесть мира, сгорает грех и просвечивает иная, высшая природа» [Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Соч: В 2 т. М., 1989. С. 384].

Субъекты мифотворчества также различны. Необходимо заранее оговорить, что мы не будем понимать под этим понятием тех людей, которые записывали и перерабатывали тексты, благодаря чему мы имеем классические сборники мифологических текстов. Эти творцы, скорее всего, похожи в своей деятельности на реформаторов, – они перетолковывают мифы в зависимости от социальных условий, назначения и т.д. Например, в Китае при записывании мифов на бамбуковых дощечках их первоначальный смысл искажался согласно конфуцианским традициям. «Хуан-ди – Желтый владыка – имел четыре лица, а в результате толкования этого мифа Конфуцием получилось, что Хуан-ди послал в четырех направлениях четырех чиновников управлять прилегающими землями. Или, например, еще один герой – Куй, который согласно «Книге гор и морей» был странным существом с одной ногой. В «Книге исторических преданий» в разделе «Установления Яо» он превратился в чиновника, ведавшего музыкой при государстве Шуне. Сам же Конфуций в беседе со своими учениками пояснял, что «Куй одноногий» вовсе не следует понимать буквально, оно значит: «Людей, подобных Кую, и одного было бы достаточно» [Юань Кэ Мифы древнего Китая. М., 1987. С. 14]. Таким образом, в классической архаической мифологии можно выявить различных субъектов мифотворчества, в частности, людей, занимающихся обработкой и толкованием уже существующих текстов. В зависимости от тех смыслов, которые необходимо разъяснить, подчеркнуть, перетолковать, художественно обработать, и выявляется специфика их конкретного мифотворчества. Именно им присуще в наибольшей степени генеративные творческие способности.

Конструктивно-инновативные творческие способности присущи, на наш взгляд, другой категории лиц, занимающихся мифотворчеством, их назовем

«субъектами классического архаического мифотворчества». Классическая мифология – это тип культуры, тотально представленный сакрализованными программами и базирующийся на архаических формах ментальности, современная же мифология – это феномен, представляющий собой вкрапление мифа в не мифологическую по своей природе культурную традицию в результате сознательного рефлексивного целеполагания. Хотя данное определение не претендует на всеобщность раскрытия всех сравнительных характеристик современных и архаических мифов, однако, позволяет выявить особенности субъекта «классической архаической мифологии» и «субъекта современного мифотворчества».

Чаще всего субъекты архаической мифологии анонимны сами по себе и их авторство даже не является чем-то принципиально важным (в отличие от деятельности великих ученых, поэтов, композиторов, пророков). Смысл мифотворчества в данных общественных структурах сводился к солидаризации социума через «великие анонимные формы» - отнюдь не к самовыражению индивида. Интересная точка зрения по поводу восприятия анонимности творца аудиторией высказана М. Герхардтом. «Мы веками привыкли относиться с почтением, даже в кредит, к знаменитому художнику; в первую очередь наличие его подписи дает точку опоры при встрече лицом к лицу с произведениями искусства и тем самым вызывает чувство безопасности. Совершенно анонимное явление искусства создает ощущение дезориентации, острой неуверенности в оценке определения хотя бы места в историческом развитии того жанра, к которому оно принадлежит» [Герхардт М. Искусство повествования. М., 1984. С. 56]. М. Герхардт делает справедливое замечание, относящееся не только к мифотворчеству, но и анонимности творения художественного произведения вообще: «Возможно, именно анонимное произведение являет собой произведение искусства в чистейшем виде: оно обращено исключительно к нашей способности воспринимать его таким, каково оно есть и для чего существует, - не как произведение более или менее известного лица, а просто как произведение искусства» [Там же. С. 56]. Однако кое-что все же можно выявить об этих «анонимах». Во-первых, субъект архаического мифотворчества имеет определенный социальный статус – обычно он «ведает» определенными эзотерическими знаниями. Это может быть шаман, жрец, «знающий», «знаток», «дока», ведун, колдун и пр. В отечественной литературе уже существуют различные мифологические и не мифологические номинации ведунов. Список этих номинаций можно дополнять за счет синонимов – в зависимости от местной традиции, диалекта, от времени бытования. Тем не менее, круг их обязанностей известен. Здесь мы воспользуемся формулировкой А.Н. Афанасьева: «Итак, обзор названий, присвоившихся ведунам и ведьмам, наводит нас на понятия: высшей, сверхъестественной мудрости, предведения, поэтического творчества, знания священных заклятий, жертвенных и очистительных обрядов, умения свершать гадания, давать предвещения и врачевать недуги» [Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1988, С. 46]. Эти качества и способности

могут быть природными («самородки») или благоприобретенными, полученными от учителя или из книг, люди выбирали свой путь сознательно, профессионально овладевая своими навыками. Как каждая профессия, профессия «ведуна» требует знаний в своей области, условие, которое подчеркивается обозначением этого класса людей: они «знающие» – и своим знанием выделяются из общей массы.

Итак, эти люди ведают эзотерическими знаниями, однако, для того, чтобы необходимые знания были переданы социуму, необходимо посредничество «субъекта архаического мифотворчества» между мирами, духовными сущностями и миром людей. Нужно не только знать, но и уметь правильно транслировать волю высших духовных сфер. Поэтому налицо следующая схема формирования «знающего». Во многом она напоминает формирование героя мифологических сказаний. Дж. Кемпбелл выделил три таких стадии: сепаративную, состоящую в откреплении личности от группы, в которую она входила раньше; лиминальную или стадию «нахождения на грани» и восстановительную (реинтегративную) [Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. М., 1997. С. 9]. Смена социального или иного статуса, составляющая основную цель инициационных испытаний, предполагает выход из прежнего состояния, разрушение прежней социальной роли. В мифе это символизируется буквальным уходом, бегством, странствиями и скитаниями героя. Перед этим он слышит призыв сил, покровительствующих его будущему становлению.

Лиминальная стадия представлена пересечением границ (порогов), пребыванием в необычном, промежуточном состоянии. Отсутствие статуса маркируется слепотой, невидимостью, грязью, молчанием, запретами. Их поведение – обычно пассивное или униженное; они должны беспрекословно подчиняться своим наставникам или принимать без жалоб несправедливое наказание. Герой как бы находится в царстве смерти (особенно это показательно в случае формирования шамана), это «живой мертвец», которому предстоит новое рождение и преображение.

Составляющее содержание третьей стадии возрождения (трансфигурация, спасение, волшебное бегство) завершается апофеозом могущества героя. Он приобретает необыкновенную силу, магические умения и возможности передавать полученные знания социуму.

Возможны ли такие трансформации с «субъектами современного мифотворчества»? По этому поводу в литературе, посвященной проблеме существования мифологических архетипов в современном сознании человека, нет единой точки зрения, более того, «субъект современного мифотворчества» не является предметом интереса исследователей. Поэтому необходимо выявить его качественные характеристики и отличия от «субъекта архаического мифотворчества». Современный миф возникает не в условиях узкого практического опыта, как миф традиционный, но в условиях достаточно широкой, хотя и раздробленной, практической базы, когда стремления к синтезу мировоззрения налицо, а средств для выполнения такого синтеза нет. Иллюзорным путем такого поиска оказываются для обыденного или

пронизанного обыденным сознанием мышления, например, апелляция к первобытной синкретичности мифа как к подлинному единству нерасчлененного на отдельные отсеки сознания, или же конструирование подобных «синкретизмов» на материале современного сознания. Можно выявить первую характеристику интересующего нас вопроса. Субъектом современного мифотворчества может быть каждый отдельный человек, который, творя самого себя, свою жизнь, творит и живет в мифах повседневности. Именно через мифотворчество обыденное сознание индивида ищет статику, покой, либо находится в поиске такого движения, которое не накапливает изменений и потому не приводит к возникновению нового неизвестного качества посредством революционных скачков, но повторяет заранее заданные и обозримые элементы движения (как правило, циклического). Символизм мифа, наличие в каждом культурном явлении как минимум двух слоев, один из которых явствует, а другой включает не данное на поверхности содержание, предполагает заведомую презумпцию осмысленности любого культурного явления и, следовательно, презумпцию возможности прочитать его как текст, книгу, написанную на требующем расшифровки, но в принципе умопостигаемом языке. Каждый элемент мифической вселенной имеет свой определенный смысл в системе взаимосвязанных элементов: при этом количество символов в мифе может быть сколь угодно большим, но оно не может быть бесконечным, ибо тогда потеряется сама возможность осмысленности. Иными словами, символичность и статичность мифа обеспечивают ясность и покой, которых так не хватает современному человеку. Очень четко данную ситуацию выразила Н.С. Автономова: «Находя убежище в мифическом мире, «разорванное» сознание обретает свободу, путешествуя по временам и пространствам, обеспечивая себе, как в сказке, присутствие всех возможных и желаемых культурных ценностей, когда-либо и где-либо возникавших в истории» [Автономова Н.С. Рассудок, разум рациональность. М., 1988. С. 185]. Поэтому субъект современного мифотворчества характеризуется иными качественными характеристиками, чем архаический творец. Он пользуется уже готовыми схемами уже существующей мифологии, внося в них новые смыслы, значения, важные лично для него и для социума в новых комбинациях. Эти схемы выступают в виде архаизации, ремедиализации и ориентализации. Они могут существовать в бессознательном (психоаналитические трактовки мифотворчества), заложены в текстах (ритуалистические трактовки мифа, в артефактах культуры и сознательно перестроены для массового сознания не только индивидуальным сознанием, но и профессиональными мифотворцами. Поэтому можно зафиксировать вторую характеристику субъекта современного мифотворчества – деятельность по заказу общества. Так рождаются политические мифы, мифы средств массовой информации. Третья грань субъекта современного мифотворчества – использование мифологических сюжетов в художественной литературе. Этот вопрос наиболее полно изучен исследователями ремифологизации, поэтому характеристика этой грани субъекта мифотворчества будет весьма краткой.

Особенность мифической образности, как она проявляет себя в современных процессах ремифологизации в том, что она притязает на всеобщее значение, на абсолютную истинность, тогда как на самом деле отображает в современной действительности не связи человека с миром как целостностью, но связи его с теми или иными исторически преходящими ситуациями. Это становится очевидным при анализе творчества любого крупного романиста XX века, будь то Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн, или Г. Маркес. Н.С. Автономова предлагает следующую интересную картину сравнения мифотворчества этих четырех авторов. «1. Дж.Джойс: противопоставление мифа истории: задача «выйти из истории в вечность», пробудиться от «кошмара» истории; средства решения этой задачи: «эрудитское использование мифических сюжетов». 2. Т.Манн: дополнение истории мифом: задача – переосмыслить историю, углубив ее собственные основания путем обращения к мифу; средства: эрудиция, начитанность, осознанное употребление мифологических параллелей. 3. Ф. Кафка: безраздельное мифотворчество, построение такого мифа, который не использует ни одного собственного мифического сюжета, но тем не менее является бессознательной имитацией мифического мышления (нередко с обратным знаком: там, где в первобытном мифе необходимо происходит инициация, посвящение героя в социальный порядок, у Кафки – очевидна невозможность такой инициации и т.д. 4. Г. Маркес. Попытка синтеза исторического и мифического планов повествования через фольклор; средства: фольклорные, не утонченно-рефлектированные; задача: фиксировать жизнестойкость национальных традиций, их неуываедаемость, их универсальную жизненность» [Там же. С. 200].

Таким образом, субъект творчества в научной, художественной, религиозной и мифической сферах обладает как общими, так и специфическими характеристиками. В любом случае требуется особая профессиональная и моральная подготовленность, становление личности, ответственность за то новое открытие, которое вносится в культуру, преемственность в традициях и школах. Другое дело, какими способностями обладает субъект – генеративными или конструктивно-инновативными, какие цели преследует в своем творчестве, в специфике объекта своих творческих способностей, воображения, полета научной мысли, фантазии.

Объекты творческой деятельности также специфичны. Прежде всего, зафиксируем традиционное понимание объекта в современной философии. Объект – это то, на что направлена деятельность субъекта. Объект, это мир, с которым в той или иной форме связана человеческая деятельность. Объект – это мир сущего, обработанный и преподанный в человеческих смыслах. Тогда объектом научного творчества является ориентация на природу как «она есть сама по себе». В естествознании Нового времени главное направление познавательной деятельности ученого – вовне, на природу, которая существует объективно, независимо от человека, и которую надо как-то приобщить к миру человека, сделать понятной. Последнее достигается путем создания идеального инобытия природы в виде идеальных образов, объективных по содержанию, но

тем не менее, принадлежащих к сотворенному человеком миру, как бы очеловеченных природным бытием. Однако еще И. Кант отмечал: чтобы познавать, надо действовать, но действие меняет познаваемое; в итоге человек познает не то, что первозданно существовало, а то, что воссоздано им по схемам его понятий и творческого воображения. Гегель заключал, что там, где возникает субъект-объектное отношение и взаимное отражение субъекта и объекта, истина превращается в измерение творчества – в меру соответствия материализованной идеи (сущности) своему предшествующему идеальному (виртуальному) проекту. Поэтому в научном творчестве основной акцент делается на креатологические особенности истины как познания функционирующего объекта.

Вопрос о том, что представляет собой объект эстетически-художественного освоения действительности в отечественной эстетике получил широкое освещение. Достаточно убедительным звучит позиция Б.М. Рунина. «У науки и искусства общий объект, но познавательные ситуации для художника и ученого различны. Предмет науки – весь сущий мир, включая людей, но безотносительно к личности самого человека. Предмет искусства – тоже весь сущий мир, включая людей, но уже в соотнесенности с личностью самого познающего человека, со всем его жизненным опытом, со всем многообразием навыков и переживаний, восприятий и проявлений. Сама познавательная ситуация «субъект-объект» для ученого иная, нежели для художника. Она иная и логически, и психологически» [См.: *Рунин Б.М. Вечный поиск*. М., 1985. С. 42]. Таким образом, объект не просто фиксируется в строгих научных категориях, оценивается с точки зрения истинности, а переживается субъектом. Художник не копирует объект, а конституирует его соответственно своему пониманию и своему отношению к изображаемому. В лирике эта субъективная преломленность выражается прямо и открыто, в драме – скрыто, в прозе – через отношения главных героев, их жизнь и через лирические отступления автора.

Наполненность объекта эмоционально-переживательными оценками, выраженными в символической форме присуща и мифотворчеству, однако в архаических сообществах объектом выступают и материальные (мир людей, средний мир в пространственной развертке), и идеальные сущности, (населяющие верхний и нижние миры). Поэтому необходима специальная подготовка субъекта, определенные ритуалы по расшифровке тех закодированных смыслов, которые содержатся в знаниях, получаемых «ведающими» и их трансляция в социум.

Объектом религиозного творчества является Абсолют. По замечанию Б.Спинозы, «...все, что Бог открывал пророкам, было открыто им или в словах, или в образах, или тем и другим способом. Слова же, а равно и образы были либо действительные и вне воображения слышащего или видящего пророка, либо же воображаемые потому именно, что воображение пророка и наяву было так настроено, что ему ясно казалось, будто он слышит слова и видит что-то»

[Спиноза Б. Богословско-политический трактат // Спиноза Б. Соч: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 19].

Таким образом, хотя объектом любого творчества является мир сущего, однако, в зависимости от направленности творческой деятельности выявляются ведущие аспекты главных характеристик и свойств познаваемого объекта, акценты, которые расставляет субъект творчества.

Еще большей спецификой обладают сами пути постижения субъектом объекта. Творческую деятельность обычно противопоставляют рациональной. Отличительной чертой творчества считается, что оно до конца не алгоритмизировано: в нем всегда содержится выход за границы рационального развития мысли, элемент «инсайта». Кроме того, характерной особенностью творчества считается совокупность фантазии, предвидения, интуиции. Тем не менее можно выделить основные «механизмы» в каждом виде творчества.

В научном творчестве выявлены следующие этапы: 1. Накопление знаний, навыков и умений для четкого формулирования проблемы; 2. Поиск путей разрешения научной проблемы, «вынашивание» новой научной идеи; 3. Научное открытие, «рождение» научной идеи, создание идеальной модели открытого ученым явления; 5. Оформление научных данных в логически стройную систему [См.: Селезнев А.М. Место творчества в системе: наука-техника-производство // Диалектика и теория научного творчества. М., 1987. С. 100]. С точки зрения деятельности субъекта творчества, самого ученого, наиболее известное описание стадий предложено Уоллисом, исследования которого выполнены биографическим методом, хотя сходные классификации есть и у других авторов. На первом этапе ученый предпринимает длительные и упорные попытки найти решение проблемы, как правило, без особого успеха. Затем следует пауза, период отдыха, «инкубация», после которого в голову может неожиданно прийти нужная идея. Третий этап – просветление, по существу – «инсайт». На этой стадии появляется «счастливая идея», сопровождаемая удовлетворением и радостью. На последнем этапе ученый разрабатывает идею и находит решение проблемы. [См.: Розет И.М. Психология фантазии М., 2001. С. 28]. В деятельности субъекта на последнем этапе огромную роль играет так называемое «субъективное уподобление». Когда ученый заинтересовался каким-либо феноменом или проблемной ситуацией, он пытается, не всегда осознавая это, субъективно промоделировать ситуацию, чтобы достичь внутренней репрезентации самого феномена, а затем и других составляющих данной ситуации. Недаром многие физики рассказывают, что, размышляя над своими проблемами, они воображают себя электроном или другой элементарной частицей, и задают вопрос: как бы я вел себя, будь я этой частицей. Таким образом, ученый использует творческое воображение в двух аспектах: широты комбинационного поля воображения и подвижности элементов в комбинационном поле воображения.

В некоторых моментах художественное творчество аналогично научному, но это не означает их полного совпадения. В частности, пути их развертывания

идут в прямо противоположных направлениях, имеются и другие отличия. Выше было отмечено, что художественное произведение своим содержанием не прямо отражает действительность, а воспроизводит ее преломленно через восприятие художника, через его оценки и отношение, его мировоззрение. Переживание воображаемого – это основная «деталь» в механизме творчества художника. И эта «деталь» наиболее ярко характеризует внутренний механизм практически-духовного освоения действительности, отличающего искусство от науки.

Однако первым этапом художественного творчества следует считать возникновение идейного замысла художественного произведения. Художник, глубоко проникающий в жизнь, при этом может пользоваться научными понятиями и идеями, а также профессиональными терминами. Но, приступая к созданию художественного произведения, он ориентируется на широкого потребителя, на массовое сознание, которому могут быть неизвестны профессиональные термины и научные понятия. Чтобы воплощающие образы были понятны потребителю, идеи с самого начала, начиная с замысла, переводятся на язык сравнений, аналогий, метафор. Однако замысел еще не есть идейное содержание художественного произведения. Вторым этапом является конструирование художественных образов. Известно, что художник слова не срисовывает образ с конкретного человека, а конструирует, творит образ героя без конкретного образца по законам воображения. Третий этап – переход художественного образа в субъективный образ воображения. Получается своеобразная «игра в прятки»: художник, перевоплощая рациональный замысел в субъективные образы воображения, так запрятывает замысел в субъективные образы, что потом сам не может вычленить его четко и однозначно. Он может лишь давать некоторую версию истолкования образов воображения, их некоторую интерпретацию. Отчуждение от художника исходной рациональной формы замысла – такова цена его перевоплощения в субъективные образы воображения. Этот процесс удачно подметил К.Г. Юнг, который утверждал, что автор представляет собой в глубочайшем смысле инструмент и в силу этого подчинен своему творению, по каковой причине мы не должны, в частности ждать от него истолкования последнего. Он уже исполнил свою высшую задачу, сотворив образ. Истолкование образа он должен поручить другим и будущему. Великое произведение искусства подобно сновидению, заключает далее К.Г. Юнг [См.: Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 151]. Оно (сновидение) при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования. «Фауст» – это символ, не простое семиотическое указание на давным-давно знакомое или его аллегория, но выражение изначально-жизненного действующего начала в немецкой душе. Таким образом, видны явные отличия в схемах творческой деятельности ученого и художника, различающихся по постановке целей – познание истины через научные методы или изображение действительности через художественные образы.

Однако из всего вышеизложенного не следует, что творчество художника и ученого резко противопоставлены и отграничены друг от друга непреодолимым барьером. Ученый живет миром искусства так же, как живет миром своих идей. Любая наука требует «поэтического дара», но в математике, например, особенно очевидна взаимопронизанность эстетических и научно-целесообразных решений. Если, как было отмечено еще пифагорейцами, музыкальную гармонию можно проверять математикой, то почему бы и, напротив, не проверять математические решения критерием гармоничности, изящества, красоты?

Эйнштейн говорил об «игре ассоциаций», которая предшествует логической работе мышления. Чем более смелыми комбинациями образов, чем более отдаленными, взятыми из разных областей ассоциациями пользуется ученый, тем больше вероятности, что работа воображения выведет его за пределы «банальной реальности», позволит преодолеть теоретические предрассудки, связанные с прежними теориями, позволит преодолеть смертельную для ученого окаменелость мысли. Поэтому искусство может служить школой творческого мышления ученого именно потому, что оно идет впереди науки в развитии новых способов духовно-практического освоения мира, новых аспектов его видения, создания принципиально новых смыслов.

Пути религиозного творчества более сложны для описания. Наиболее яркая характеристика этого процесса присутствует у Н. Бердяева: «Творческий акт личности входит в космическую иерархию, освобождает от мертвенной власти низших, материализованных иерархий, расковывает бытие» [Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Соч: В 2 т. М., 1989. С. 365]. Чаще всего механизм религиозного творчества описывается через получение пророком откровения. Д.В. Пивоваров, характеризуя модели смены религиозных убеждений, выделяет «модель откровения», «модель континуитета» и «модель ренегатства» [См.: Пивоваров Д.В., Медведев А.В. История и философия религии. Екатеринбург, 2005. С. 46]. В нашем случае важны характеристики «модели откровения» – индивид внезапно постигает новую правду, в свете которой все его прежние верования предстают заблуждениями, и он стремится резко переменить весь образ своего мышления и поведения. При этом особую роль играют личные психологические свойства и качества пророка. Эта особенность была ярко замечена еще Б.Спинозой, который утверждал в «Богословско-политическом трактате»: «В зависимости от темперамента пророчества различались следующим образом: если пророк был человек веселый, то ему были открываемы победы, мир и все, что побуждает людей к радости; если пророк был меланхолик, то ему были открываемы войны, наказания и всякие беды. По свойству же воображения пророчество разделялось таким образом: если пророк был человек со вкусом, то и душу Бога он воспринимал в изящном стиле: если же грубоватый – грубо. Если пророк был селянином, то ему представлялись быки и коровы; если же воином, - полководцы, войска; если же, наконец, он был царедворцем, - царский трон» [Спиноза Б. Богословско-политический трактат // Спиноза Б. Соч: В 2 т. М.,

1957. Т. 2. С. 35]. Однако откровение Бога не дается всем людям, это удел лишь избранных, которых выбрали высшие силы для посредничества между собою и людьми. Творчество начинается с того момента, когда пророк осознает свое избранничество и необходимость нести слово Божие людям. Оно выражается в его поэтических качествах, здесь он сродни поэту, используя в своем обращении к людям метафоры, афоризмы, притчи. Поэтому механизм религиозного творчества сродни художественному, их различает только то, что пророки открывают человечеству новые смыслы эволюции человечества. Крупнейшие пророчества ведут к возникновению новых религий. Всякий новый религиозный смысл суммирует и видоизменяет идеалы предшествующих религий. Можно смело назвать их новыми духовными смыслами, новыми идеалами. В проявленности смыслов через определенные символические модели религиозное творчество близко по своему характеру мифологическому.

Специфика мифотворчества рассматривается Найдышем В.М. Он считает мифотворческой такие типологические результаты деятельности сознания, при которых возникает конкретно-чувственная образность. Это позволяет говорить о преемственности архаического и современного мифического сознания. «Мифотворчество – это особая специфическая деятельность духа, способная к историческому разворачиванию, к многообразным инкарнациям в культуре, имеющая множество ипостасей. Мифотворчество постоянно воспроизводится в некоторых фундаментальных отношениях способа человеческой жизнедеятельности и является культурной универсалией» [Найдыш В.М. Философия мифологии. М., 2002. С. 27]. С этим, конечно, следует согласиться, однако, когда далее данный автор пытается выявить особенности мифотворчества, здесь возникают спорные моменты. Выделяются три особенности мифотворчества. Первая – «миф – это всегда до- и внетеоретическое обобщение мира» в смысле того, что мифологическое сознание всегда вписано в строгую систему мифологических координат, «миф был всего лишь способом обобщения всего того опыта, который постоянно накапливался в практике». В архаических сообществах так и было, как подчеркивают многие этнографические исследования. Является ли «до- и внетеоретическое обобщение» достоянием современного процесса мифотворчества? Границы применения данного термина размыты и уходят своими корнями в «житейский опыт», «обыденность», поэтому эта особенность мифотворчества очень мало что может дать для анализа креативных процессов современности.

Вторая особенность мифотворчества, выделяемая В.М. Найдышем следующая. «Порождаемый мифологической деятельностью сознания мифологический образ как форма обобщения имеет свои особенности. В таком образе две важнейшие функции сознания – знание и переживание – не дифференцировались, они сплавлены между собой, амальгамированы. А из этого следует принципиальная неинтерпретируемость продуктов мифотворчества» [Там же. С. 28]. Вследствие этого мифологические образы

переживаются сознанием, но не объясняются и не интерпретируются им, выдается желаемое за действительное. С данным суждением можно согласиться тоже отчасти. В мифотворчестве действительно в больших масштабах присутствуют эмоции, работает фантазия, воображение, но, как уже нами было выше показано, эти психологические доминанты сопровождают любой творческий процесс.

Третьей особенностью мифотворчества является «явно выраженная заинтересованность в продуктах мифотворчества субъекта; на них направлены его волевые интенции, они являются объектом волевого самоопределения субъекта». Однако и эта характеристика не дает возможности четко выявить специфику исследуемого явления, так как и ученый, и художник также заинтересованы в появлении своего творческого продукта, используя при этом волевое самоопределение (картина, как известно, может создаваться в течение многих лет, опыты в лабораториях требуют множественных повторов и попыток).

Чтобы подчеркнуть отличие мифотворчества от всех проанализированных нами выше форм творчества, думается, необходимо ввести термин «мифологическое смыслообразование». Это позволяет осмыслить мифо-креативный процесс как процесс появления новых смыслов. Акт рождения нового здесь может быть понят как отдельная пространственно-временная локализация (в пространстве и времени сознания) смыслообразующего потока, поэтому необходимо считать, что и архаическое сознание и современное мифотворчество тем и отличаются, что создают новые смыслы человеческого существования как отдельного индивида, так и социума. Мифотворчество может быть результатом бессознательной имитации и осознанной реконструкции, следствием навязывания мифопорождающих представлений о действительности или косвенного внедрения в сознания готовых мифов, построенных идеологами и предназначенных для массового употребления. Миф как способ переживания и объяснения жизни и миф как художественная конструкция, миф как продукт коллективного творчества и миф как продукт индивидуальной творческой фантазии, мифы архаические и современные – это, конечно, весьма различные явления. Отождествлять их нельзя. Однако сопоставить их, уже предполагая в этих различных способах мифотворчества некие общие черты, вполне возможно. Эти черты следующие: 1. Простота, наличие особой логической схемы, выраженной через символы, наполняемые в различных культурных реалиях своими значимыми смыслами. 2. Феноменализм объяснительных схем: видимость и сущность в мифе практически не различаются, причинно-следственные связи крайне упрощаются, часть замещает целое, поверхностные взаимосвязи могут быть приняты за глубинные. 3. Антропоморфизм. 4. Дуализм, движение мысли через бинарные оппозиции. 5. А-историзм (восприятие мифа и наделение мира смыслами как единственно возможного, вечного течения событий и как единственно верного изображения этих событий 6. Панацеизм. Смыслы мифа

позволяют найти твердые основы бытия и рецепты практического действия в мире.

Поясним особенности смыслообразования вообще и специфику мифологического смыслообразования». Смысл – не просто «мысленное содержание, относимое к некоему предмету»: если бы речь шла о мысленной обработке какого-либо объекта, то не было бы никакой необходимости вводить кроме значения, знака и знания еще и смысл. Смысл несет специфическое содержание – «с-мысль», то есть это не просто наша мысль о предмете, а дополнительная мысль, привносящая дополнительное содержание. Именно это дополнительное содержание привносится в жизнь человека в процессе его смысложизненного ориентирования и самоидентификации. Ориентирование направлено в пространственно-временные модусы человеческого существования (Где? Когда?), познавательные (Почему? Откуда?), социальные (Кто я? Что я?) и на смысложизненное проектирование (как разрядку напряжения и гармонизации человека с миром). Миф как универсальный знаковый комплекс идеально подходит для ответов на эти вопросы как для архаического, так и для современного человека.

В данном случае нас будет интересовать динамика данного процесса и основные составляющие. Представляется, что динамика смыслообразования имеет глубокие психологические корни и именно в этом процессе более всего задействованы основные компоненты творческой деятельности – воображение и фантазия. Можно смело допустить, что миф всегда начинается с фантазии, которая может долгое время оставаться невыраженной; ведь примитивная форма фантазии – это полностью субъективный и частный феномен мечты, индивидуальной или коллективной. Поэтому в мифологическом смыслообразовании один из ведущих полюсов – это психологический механизм креативности. Целью его является самостоятельное создание новых образов и идей, выражающих конкретно значимые смыслы, представляющие ценность как для самого индивида, так и для общества. Психологи в структуре творческого воображения различают два типа интеллектуальных операций. Первый – операции, посредством которых формируются идеальные образы, второй – операции, на основе которых перерабатывается готовая продукция. Иначе их можно назвать процессами диссоциации и ассоциации. Диссоциация – отрицательная и подготовительная операция, в ходе которой раздробляется чувственно данный опыт. В результате такой предварительной обработки опыта элементы его способны входить в новое сочетание. Диссоциация – самопроизвольная операция, она проявляется уже в восприятии. Так выделяются отдельные единицы из целостной, образной структуры, создается символ, несущий определенную значимую для определенного субъекта информацию. Содержание, который он в себе несет, зависит от тех смыслов, которые имеют важность для его создателя. Однако диссоциация и ассоциация свойственны многим креативным процессам. Существенную роль в динамике мифологического смыслообразования играют следующие составляющие: олицетворение – «все живет своей собственной жизнью», жизнью мифа и

составляет «мифическую реальность»; преобразование, «метаморфоза» - «все взаимопревращаемо»; гиперболизация («сверх-возможности героя», «богатырство», «сверх-ведение», то есть все черты, которые выходят за грань обычных человеческих возможностей); заострение (решение героем или героиней значимых проблем, «метания», поиски, страдания, в результате чего рождается инсайт); схематизация (движение к разрешению противоречия через триады и диады). Схематизация как движущий элемент фантазирования играет важную роль в процессе мифологического смыслообразования, поэтому ее необходимо рассмотреть более подробно. Путем разрешения противоречия происходит изменение явления в мифической реальности до такой степени, что появляется новое качество, несущее в себе потенциально новый смысл. Можно выделить несколько наиболее значимых элементов схематизации.

Во-первых, инверсия (изменение какого-либо качества на противоположное). В дальнейшем будет приведено достаточно примеров из мифологических текстов архаики и современности, однако для иллюстрации – небольшой пример. «Некогда звезды жили на земле. Это были застенчивые создания, они прятались от людских глаз в глухих джунглях, где плавали по рекам на каноэ, скрытые сводами лиан и ветвей. Они носили блестящие украшения из белых изогнутых клыков диких кабанов и сверкающих ракушек и пели печальные песни» [Книга начал. М., 1996. С. 75]. Потом происходит некое действие, результатом которого является инверсия. Песни и танцы звезд подсматривает человек, причем он пугает звезды и в результате «звезды испугались, убежали и спаслись на небе, откуда больше не вернулись. Их сверкающий свет по-прежнему виден с земли, но их песни больше никогда не очаровывали людской слух» [Там же. С. 75]. Разновидностями инверсии является оборотничество, более свойственное в волшебных сказках. Инверсия чаще всего используется в объяснительных мифах, в дальнейшем, с усложнением текстов, она принимает второстепенный характер. В современном мифотворчестве инверсия также применяется как прием, подчеркивающий новое рождение героя или героини в результате использования знаний от рекламируемого товара, или же в иллюзорном мире телесериалов, о чем речь пойдет в дальнейшем.

Во-вторых, «дробление-объединение». В данном случае объект (мифообраз) делится на составные части, играющие самостоятельные роли, затем объединяется в единое целое. Например, если обратиться к мифологии древнего Рима, типичным примером такого приема является «двуликий Янус», у которого были два лица, обращенные в противоположные стороны (одно – в прошлое, другое – в будущее).

В-третьих, «ускорение-замедление действия». Особенности мифологического времени по отношению к социальному можно охарактеризовать по аналогии со временем сновидений. Не случайно многие психологи отождествляли миф и сновидение – действие осуществляется за короткие сроки, которые кажутся самым героям годами, или «релятивность мифического времени».

В-четвертых, «динамизация-статичность». Застывание во времени, засыпание героя, чудесные мечтания. То, что движется во времени – становится неподвижным, неподвижное обретает возможность передвижения, как печка в русской народной сказке «По щучьему велению». В данный момент мы не разводим понятие сказки и мифа по всем присущим им сущностным признакам, однако, в сказке все характеризуемые элементы приобретают еще более гротескные фантазийные формы. Сказка – это личное воображение, личное удовольствие, выражение желаний и их воображаемое исполнение, компенсация за скоротечность реальной жизни, бегство от действительного разочарования и конфликта. Поэтому сказка индивидуальна и личностна, и простор воображения в ней беспределен. Миф более социален, формирует строгую систему мира, поэтому более серьезен и полет фантазии несет на себе долю ответственности за состояние общества. Тем не менее, характеризуемые нами элементы фантазии присущи обоим феноменам.

В-пятых, «увеличение-уменьшение объекта», релятивность в мифическом пространстве. Гномы, которых описывал еще Парацельс: «...гномы способны передвигаться в земле столь же легко, как по воде, главная их обязанность – стеречь подземные клады», великаны «наделенные исполинским ростом и колоссальной силой, не слишком умные и не слишком кровожадные, однако среди них встречаются людоеды... У них, как правило, несколько голов. Они еще глупее других, но зато и сварливей...» [Мифические существа. Энциклопедия. М., 1997. С. 48]. Наиболее четко увеличение-уменьшение прослеживается в германо-скандинавской мифологии: от эльфов и гномов до людей (средний мир), асов и ванов, и великанов (первогероев). Увеличение и уменьшение роста сопровождается увеличением и уменьшением мудрости, силы, нравственных качеств, то есть того значимого в социуме, что было важным именно для образования ключевых моральных смыслов, составляющих жизнь человека.

В-шестых, «непрерывность-квантование». Это также один из приемов, позволяющий понять путешествие героя в пространстве. Дж. Кэмпбелл в своем исследовании «Тысячеликий герой» называет данный элемент «распадом единства в многообразии».

В-седьмых, «универсализация-специализация». Суть заключается в создании универсального смысло-образа, чтобы его действие распространялось на большой класс явлений. Или наоборот – ограничить его диапазон действия до узкоспециализированного. Не вдаваясь в анализ, просто можно упомянуть характерных героев славянской мифологии – Бабу-Ягу и Кощея Бессмертного. В современном мифотворчестве этот прием используется чаще всего в рекламе универсальных средств, чудесным образом защищающих от «всего на свете», однако эти свойства знают только избранные герои, предлагающие несведущему обывателю помощь.

В-восьмых, изменение свойств. При этом меняется и сам объект, и природные законы, по которым он существует. Примерами могут быть

чудесные вещи из волшебных сказок – «сапоги-скороходы», «скатерть-самобранка», «ковер-самолет» и т.д.

В-девятых, «вынесение-привнесение». Какая-либо функция, часть или свойство интересующего фантазию объекта можно отделить от него. И наоборот – приписать ее совершенно другому объекту. Характерный пример - Змей-Горыныч: «Изо рта его огонь-полымя, из ушей его столбом дым идет, ревет он таким зычным голосом, что дрожит от змеиного рева лес-дубравушка; бьет хвостом он по сырой земле – реки выступают из берегов; от ядовитого дыхания змеиного сохнет трава-мурава, лист с дерев валится» [Энциклопедия русских преданий. М., 2001. С. 253].

Таким образом, динамика мифологического смыслообразования сводятся к следующим алгоритмам. 1. Выбор объекта, имеющего определенное смысловое значение и необходимого для интерпретации. 2. Определение основных его характеристик и свойств. 3. Выбор определенного приема или элемента схематизации. 4. Получение нового качества в результате изменения. Для классического архаического мифообразования, конечно, достаточно трудно свести все составляющие к данной схеме, однако для современного мифотворчества на уровне обыденного сознания вполне приемлемо. Для более глубокого анализа сущностных свойств мифологического смыслообразования, целесообразно, также рассмотреть само смыслообразование в его статике.

В традиционной логике и мета-логических концепциях понятие «смысл» рассматривается только в знаковых системах и предстает как свойство отношений между знаком (в мета-логике - именем) и обозначаемым. При этом для традиционной логики смысл знака – то же, что его значение, а для мета-логики смысл имени – это его содержание, то есть понимание того, что необходимо для адекватного восприятия данного имени.

Мы полагаем, что понятие смысла необходимо распространить из характеристики отношений в знаковых системах на характеристику существования человека, живущего в определенных ценностных системах. Тогда смыслом можно будет считать совокупность ценностей, которые составляют жизнь человека, всеобщее и безусловное значение чего-либо. Это безусловное значение оборачивается мотивами деятельности и поведения человека и задается определенной социальной системой ориентиров, в данном анализируемом нами случае – мифологической системой. Однако эта система вырабатывается кем-либо, поэтому налицо результат проявления мифотворческой фантазии героя и реализация этой фантазии в сфере общезначимого. Например, И. Ялом в «Экзистенциальной психотерапии» в качестве целей, инициирующих актуализацию смысла, называет следующие моменты: альтруизм (сделать мир лучшим для жизни, служить другим, участвовать в благотворительности и т.д.), преданность делу, творчество, гедонизм, самоактуализацию, трансценденцию. Речь идет также о наличии миссии, которую необходимо воплотить. Однако смысл жизни - это не только ценности, которые необходимо транслировать в жизнь, или кардинально менять, это не только «мысли о жизни». Д.А. Леонтьев, анализируя

психологические аспекты смыслообразования, отмечает следующие особенности. «Среди представлений разных авторов о внутреннем строении и динамике смыслов трудно выделить общие положения, за исключением идеи ситуативной изменчивости смысла в зависимости от актуального состояния субъекта (К. Левин, Л. Нистедт, Э. Петерфройндт) и подчеркивания того, что смысл не всегда может быть выражен доступными средствами (З. Фрейд, А. Адлер, В. Франкл, Л. Томас, Ш. Харри-Аугстайн, Дж. Гинзбург [См.: *Леонтьев Д.А. Психология смысла*. М., 1998. С. 78]. В данном случае подчеркивается внерациональное бытие смысла, которое можно только почувствовать, причем не каждому человеку. Другой автор, Г. Буркхардт, прямо говорит о чувственно-эмоциональной природе жизненных смыслов: «Почувствовать смысл – достаточно увлекательное приключение. Смысл жизни нельзя постигнуть, его можно лишь чувствовать» [*Буркхардт Г. Непонятая чувственность // Это человек. Антология*. М., 1995. С. 139]. Такое предчувствие свойственно не каждому, а лишь отдельным личностям, героям. Это – призыв к какому-то историческому свершению, пробуждение Самости, говоря языком психоанализа. Но независимо от того, насколько велик этот зов, на какой стадии или этапе жизни он приходит, этот зов всегда возвещает о начале таинства преображения героя, когда привычные горизонты стали тесны, старые концепции, идеалы и эмоциональные шаблоны уже не годятся, подошло время переступить порог. Таким образом, Герой вначале обретает смысл становления себя как Героя, носителя новых ценностей, разрушителя старых, затем наступает стадия трансляции данных смыслов массам. Здесь, в росте личностно-значимых смыслов, можно выделить следующие стадии: 1. Появление интереса к «драгоценно-вечно-недостающему». 2. Переживание темпоральной перспективы – ориентация на будущие свершения 3. Ощущение радости нового, неизведанного (готовность к инициации, приключениям, дороге) 4. Ощущение себя частью целого – выход за рамки локального партикулярного «я».

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Особенностью научного творчества является поиск и нахождение истины. В художественном творчестве создаются новые ценности, в религиозном – новые идеалы. Мифологическое творчество направлено на установление новых смыслов. Субъект архаического мифотворчества действует, скорее всего, в рамках вышесказанной «модели кентавра», однако один раз сотворив и внедрив в социум определенные смыслы, далее социум ради сохранения стабильности поддерживает смысловые конструкции в неизменном виде и нужен новый творец (или герой мифа - трикстер), чтобы вновь проявить мифотворческий инстинкт субъекта. Субъект современного мифотворчества чаще всего пользуется моделью «ореха», ориентируясь на уже заданные архаикой логические схемы мышления, просто перестраивая их в соответствии с измененными смыслами. Мифотворчество не проходит через этапы интуиции, догадок и экспериментов. Миф не ищет истины, не размышляет, он

констатирует, структурирует, упорядочивает, вносит ясность и тем самым предоставляет покой, счастливый конец у всех неразрешенных конфликтов.

Мифологическое смыслообразование — это динамический процесс прочувствования и осознания субъектом мифотворчества (в дальнейшем — мифологическим героем) противоречивости социальной ситуации, необходимости ее разрешения путем отыскания новых значимых параметров, задающих модель мира через диады и триады, схемы и их прочтение. Массы, получившие новую модель действия, могут быть с ней согласны или отрицать ее. Однако, в отличие от деятельности религиозных пророков, деятельность мифологического героя чаще всего одобрялась большинством населения.